

ESLABONES PERDIDOS DEL IMAGINARIO POPULAR. APROXIMACIONES AL CINE DE LADISLAO VAJDA*

Liminar

El director húngaro Ladislao Vajda (Budapest, 1906-Barcelona, 1965) llega a España en 1942, huyendo de la conflagración mundial. Aunque a lo largo de su carrera dirigirá películas en ocho países distintos (Gran Bretaña, Hungría, Francia, Italia, España, Portugal, Suiza y la República Federal de Alemania) será en España donde realice la parte fundamental de su obra, y más en concreto la llevada a cabo durante la década de los años cincuenta, donde se concentra la mayor parte de los títulos más decisivos y de mayor éxito de su producción.

Si bien Vajda llegará a adquirir la nacionalidad española en 1954, su figura no deja de ser la de alguien ajeno, por trayectoria vital y por formación, a nuestra tradición cultural. Sin embargo, su trabajo constituye un magnífico ejemplo de ese *mestizaje* en el que formas culturales propias —bien procedentes de la tradición popular, bien de vetas marginales de la cultura oficial— se ubican en nuevos contextos de significación, constituyendo el sustrato sobre el que se cruzan, o pueden cruzarse, elementos de tradiciones

foráneas (ZUNZUNEGUI, 2002: 13). Con todo, no consideramos que este sea el aspecto más relevante de su propuesta cinematográfica, sino que su trabajo, netamente encuadrado en el circuito industrial y en el cine de masas, al mismo tiempo que forja imágenes que documentan ese proyecto integral de sociedad que fue el franquismo, también permite detectar la articulación de un punto de vista que busca intervenir discursiva y políticamente produciendo, *de facto*, una ampliación de los límites de lo decible previstos en la época.

Es esta perspectiva la que vertebrará las páginas que siguen. A lo largo de ellas abordaremos cómo la puesta en escena de los films *Carne de horca* (1953) y *Mi tío Jacinto* (1956), si bien desarrollan temáticas centradas en modelos genéricos tópicamente funcionales para el imaginario de la época —el clásico bandolerismo andaluz, la fiesta nacional—, paralelamente revelan la existencia en el interior del cine comercial del franquismo de un dispositivo textual compartido que, bajo esa *firma* denotada «Ladislao Vajda», desborda la adscripción genérica, articulando un régimen

de relaciones discursivas comunes que hacen pivotar los dos films sobre una visión del mundo soterrada —pero no por ello menos definidamente— crítica.

Estrategias de sentido y puesta en escena

Carne de horca, coproducción hispano-italiana y segunda de las películas que Vajda rueda para Chamartín, con argumento y guión de José Santugini, aborda el tema clásico de la tradición romántica del bandolerismo andaluz unido a la historia amorosa de final feliz y de redención de Juan Pablo de Osuna (el señorito jugador y calavera responsable de la muerte de su padre a manos de los bandidos). Sin embargo, este abanico de tópicos va a ser tratado desde una aproximación claramente antirromántica, reubicando discursivamente la película en una seca visión sobre los vínculos económicos y morales que conforman el tejido social que muestra el film.

Para ello, la puesta en escena de *Carne de horca* estructura simétricamente sus secuencias de apertura y cierre a través de tres elementos inextricablemente unidos entre sí en la articulación del punto de vista que vertebra la película: las viñetas de un romance de ciego, la balada que, en voz de María Dolores Pradera, atravesará el film desde el principio hasta su clausura y los *travellings* laterales que recorren las mismas calles desiertas al inicio y al final.

El plano medio que da inicio a la película es el de un ciego que, a través de las viñetas de un cartelón, pasará acto seguido a narrar la historia del bandolero protagonista. Sin embargo, en ese primer plano inicial, el cartelón con las viñetas que ilustran las aventuras de Lucero aparece completamente enrollado, y solo muestra el título de la historia: «Verdadera historia del Lucero» (figura 1), esto es, la mitificación implícita que, desde el siglo XVI, conlleva la tradición de los romances de ciego, como tan espléndidamente mostró Valle Inclán en *Los cuernos de Don Friolera*.

Mito y realidad emergen así, desde el primer momento, como los dos po-

los que imantan la tensión de una historia que será la que constituya el devenir narrativo del propio film, *Carne de horca*, desplegándose ante nuestros ojos al igual que el cartelón con las viñetas, ya acompañado por la narración que canturrea el ciego: «Lucero, el ladrón valiente / el mejor de Andalucía / que a los ricos les robaba / y a los pobres socorría. / Las mujeres le amaban / y los hombres le temían / y por eso le llamaban / el rey de la serranía».

La balada en voz de María Dolores Pradera recogerá, extradiegéticamente, el testigo de la narración mistificadora del ciego y se hará cargo de hacer colisionar verdad y leyenda a lo largo de todo el film, de tal modo que las afirmaciones de la canción en la banda de sonido sean desmentidas por los hechos que se muestran en la banda de imagen, comenzando por la misma localización geográfica, que en el inicio de la canción remite a Sierra Morena, cuando la acción se desarrolla explícitamente en la Sierra de Ronda. Sin embargo, este recurso de la puesta en escena no tiene por función, como a menudo se ha señalado (LLINÁS, 1997: 95; VIDAL, 1997: 342), fijar la fractura entre ambas narraciones, sino, por el contrario, establecer su *sutura*.

En efecto, Vajda utilizará este recurso de la puesta en escena en cuatro ocasiones, articulando la colisión entre mito y realidad en un *in crescendo* que, como veremos, presentará un decisivo punto de inflexión, cuando ambos polos se fusionen en único plano, suturando el film desde el punto de vista discursivo. La primera de esas ocasiones¹ tiene lugar justo a continuación del romance del ciego, mientras la cámara abandona las viñetas del cartelón para demorarse en un *travelling* de clara función documental que primero recorre los rostros de las gentes del público popular atento al romance y luego varias calles desiertas al anochecer (figuras 1, 2 y 3), subrayándose así, desde el inicio, los potenciales efectos retóricos de intervención social que conlleva la tradición mistificadora de los romances de ciego a la que antes hacíamos referencia.

En ese orden de cosas, es importante marcar la diferencia entre las figuras históricas del bandido social y el bandido criminal:

Con todo, los bandidos sociales y los bandidos criminales no pueden compararse, aunque a los ojos de la ley oficial fueran tan delincuentes los unos como los otros,

Figuras 1, 2 y 3. *Carne de horca* (Ladislao Vajda, 1953)





Figura 4. *Carne de horca* (Ladislao Vajda, 1953)

porque, según la moral del pueblo llano, unos eran delincuentes y otros no [...] Los bandidos sociales podían ser y eran personas de las cuales su sociedad podía enorgullecerse. Los delincuentes eran héroes solo entre los marginados y los excluidos, *a menos que* adquiriesen fama de ser bandidos sociales, y en tal caso el mito los convertía en no criminales. (HOBBS-BAWM, 2001: 189, 193. *Cursivas nuestras*)

La segunda vez que escuchemos la voz de María Dolores Pradera coincidirá con el auténtico arranque argumental del film: la llegada sobre un caballo del cadáver de Don Esteban de Osuna, muerto a manos de la banda de Lucero² y padre de Juan Pablo, quien logrará introducirse en la banda con el fin de vengar su muerte. La balada suena por tercera vez mientras adviene la brutal represalia contra los campesinos que la banda del Lucero realiza en el pueblo, tras ahorcar al barbero que denunció a uno de ellos. La destrucción de las cosechas y del ganado tiene lugar mediante un montaje alternado en el que los rostros impotentes de los campesinos retoman la función documental antes mencionada, y el plano sostenido de unos buitres surcando el aire desemboca por sobreimpresión en el árbol donde cuelga el cadáver del barbero ahorcado³. La última vez que suenen los versos de la canción será en la secuencia final cuando, una vez muertos Lucero y Don Joaquín —oligarca para el que trabajaban los bandoleros y al que Juan Pablo de Osuna consigue desenmascarar—, Vajda repita

los mismos *travellings* sobre las calles desiertas del inicio, con la única diferencia de que ahora es de día (figura 4)⁴.

Esta variación lumínica recoge, sintomatizándola, la colisión entre leyenda y realidad que se ha ido desarrollando a lo largo del film, pero solo lo hace después de que se haya producido su sutura, *sacando a la luz*, con ello, el punto de vista discursivo sobre el que pivota la totalidad de la película. El momento de inflexión al que nos referimos no es otro que el del suicidio de Don Joaquín. Cuando este se siente acorralado —sabe que ha sido descubierto porque ve cómo los soldados llevan presos a miembros de la banda y, acompañados de Consuelo, su ahijada, y de Juan Pablo de Osuna, se dirigen a detenerle— un *travelling* en picado nos lleva desde su mirada hacia la lámpara de la habitación. Sin embargo, el suicidio se dará en fuera de campo, y solo sabremos que se ha producido *realmente* a través de la última viñeta del cartelón del ciego que, por corte directo, se nos muestra después de que Consuelo descubra su cadáver (figuras 5, 6 y 7).

Mito y verdad se funden así por única vez en el film y en un solo plano, el de la *culpabilidad pública* del oligarca que, gracias a su posición, siempre pudo estar en la sombra en su connivencia con los bandoleros; aspecto este último que no solo se hace explícito en los diálogos —como cuando Juan Pablo de Osuna, infiltrado ya en la banda, intenta averiguar quién es al que llaman «el padrino» y uno de los hombres del Lucero le responde: «un amigo que tiene el Lucero en Ronda. Avisa cuando hay que asaltar una diligencia»⁵ y dice el rescate que hay que pedir. Se queda siempre con la mayor parte y sin dar la cara—, sino también en la muerte del Lucero al que, solo y cercado por los mismos campesinos a los que condenó al hambre, miramos a través de las rejas de una ventana en la que *no puede verse* quién hay (figura 8). Acto seguido, se producirá su muerte, y por sobreimpresión pasaremos a otro cerco: el que asedia a Don Joaquín que observa la escena a través de una ventana enrejada, en un encuadre muy similar al anterior (figura 9).



Figuras 5, 6, 7, 8 y 9. *Carne de horca* (Ladislao Vajda, 1953)

Esta misma aproximación discursiva es la que Vajda desarrollará a lo largo de las tres películas que rueda con Pablito Calvo como protagonista: *Marcelino pan y vino* (1954), *Mi tío Jacinto* (1955) y *Un ángel pasó por Brooklyn* (1956), si bien habitualmente hayan sido abordadas desde su adscripción genérica a una suerte de trilogía con niño y al tema de la infancia.

Desde nuestra perspectiva, en cambio, la propuesta de Vajda desborda por completo esa mera adscripción genérica y temática en los tres films, en la medida en que vertebraba su articulación discursiva sobre la explicitación llevada a cabo por la puesta en escena de los vínculos económicos y morales que conforman el tejido social en cada uno de ellos, al igual que hemos visto que sucedía en *Carne de horca*.

Si bien, por razones de espacio, aquí nos centraremos en el caso de *Mi tío Jacinto* para analizar ese desplazamiento, idénticas estrategias de sentido se dan también en las otras dos películas de la trilogía⁶.

En este orden de cosas, disentimos de la filiación que en los escasos estudios existentes sobre la obra de Vajda se ha establecido entre *Carne de horca* y *Tarde de toros*, una filiación motivada por el hecho de que, una vez asumida como tal la trilogía con niño y, por tanto, dejadas fuera del circuito del posible diálogo las películas que la conforman:

[*Carne de horca*] intenta aproximarse a un tema que el cine español ha tratado siempre de forma romántica y nada realista, pero mientras en aquel caso se trataba de un relato de aventuras, novelesco en el mejor sentido de la palabra, aquí la pretensión del cineasta es la de ofrecer un semi-documental que refleje con fidelidad los acontecimientos que giran alrededor de una corrida de toros. (LINÍAS, 1997: 110)

Antes bien, pensamos que en virtud de ese desplazamiento discursivo al que anteriormente hemos hecho referencia, el diálogo que ha de establecerse implica una filiación entre *Carne de horca* y *Mi tío Jacinto*, filiación que pivota sobre el punto de vista que vertebraba ambos films. Este posicionamiento requiere dejar a un lado, claro está, el corsé preestablecido que exige la trilogía, así como tener en

cuenta la relación de haz y envés que Vajda detalla entre *Tarde de toros* y *Mi tío Jacinto* a través de la puesta en escena. A partir de este último aspecto conviene matizar la supuesta pretensión documental de Vajda en *Tarde de toros* puesto que, si todo documental ficcionaliza su referente y toda ficción lo documenta (CARMONA, 1991), esa pretensión no agota su emergencia ni se substancia en el hecho de filmar una corrida real, ni de utilizar a toreros profesionales como protagonistas del film: Domingo Ortega, Antonio Bienvenida y Enrique Vera —los primeros dos, nombres capitales en el toreo del siglo xx—, sino en esa complementariedad de haz y envés que Vajda articula entre *Tarde de toros* y *Mi tío Jacinto*.

Mi tío Jacinto es el segundo film que Vajda rueda, tras el éxito de *Marcelino Pan y vino*, con Pablito Calvo. Coproducción hispano-italiana, con guión de A. Lazslo, José Santugini, Max Korner, Gian Luigi Rondi, y Ladislao Vajda sobre un relato de A. Lazslo, la película aborda una jornada en la vida de un niño, Pepote, junto a su tío, un novillero fracasado y alcohólico, mientras intentan encontrar las trescientas pesetas que cuesta el alquiler de un traje de luces, traje que permitirá a Jacinto participar esa noche en una *charlotada*. En este caso, nuestra lectura del film implica una doble contextualización: por un lado, la tradición tópica del *self-made man* aplicada al motivo de la fiesta nacional; por otro, la tradición literaria de nuestra picaresca⁷. Ambos aspectos, inextricablemente unidos entre sí, articularán una visión —esta vez desesperanzada y fatalista— sobre el Madrid de los excluidos de finales de los años cincuenta.

Con respecto al primer punto, Vajda juega con saber que la visión del mundo de los toros como metáfora del triunfo social («Más cornás da el hambre», dice la expresión popular) forma parte del horizonte de expectativas del imaginario espectral, lo que por contraste le permitirá ahondar en su mirada lúcida y crítica, al mostrar la otra cara de la moneda.

Por ello, si con *Mi tío Jacinto* Vajda decide mostrar el envés de la fiesta nacional, lo hace al año siguiente de



Figura 10. *Tarde de toros* (Ladislao Vajda, 1956)
Figura 11. *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956)

mostrar su haz con *Tarde de toros*, una exitosa película en color —144 días en cartel tras su estreno el 24 de febrero de 1956 y la obtención de la categoría de Interés Nacional—, que narra las faenas de tres toreros en una tarde triunfal en la Plaza de las Ventas. Se trata de un mundo en el que el éxito es el único destino posible, tanto para el viejo Fuentes, torero de renombre en horas bajas, como para Carmona y Rondeño II, respectivamente el torero de moda y el joven que esa tarde tomará la alternativa. De hecho su final lo constituye la imagen de la Plaza de las Ventas vacía mientras en la banda de sonido se escuchan los olés de la afición (figura 10): por el contrario, en *Mi tío Jacinto* lo que cierra el relato, ya fuera de la plaza, es la imagen de una estocada fingida sobre un árbol en la que el estoque ha sido sustituido por el paraguas, única posesión de Jacinto (figura 11). La historia,



12



13



14



15



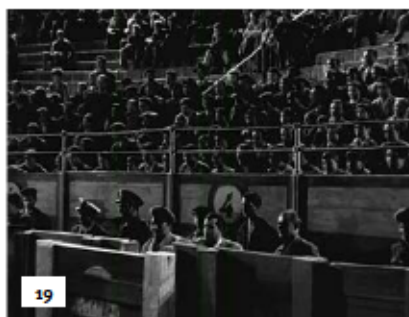
16



17



18



19



20



21

Figuras 12, 14, 17, 18 y 20. *Tarde de toros* (Ladislao Vajda, 1956)
Figuras 13, 15, 16, 19 y 21. *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956)

no escenificada pero sí narrada, de los dos amigos, el Tropa y el espontáneo, es la única grieta a través de la cual entre ver en *Tarde de toros* los derrumbaderos vitales por los que discurrirá *Mi tío Jacinto*.

Desde los mismos títulos de crédito, el diálogo que la puesta en escena establece entre ambas películas nos habla de esa relación complementaria haz/en-vés. Así, mientras en *Tarde de toros* nos encontraremos pinturas que remiten a los grabados goyescos y a la imagen del toreo en el siglo XVIII, esto es, el momento en que se establecen la técnica y las normas del arte de torear y, por tanto, se definen las corridas de toros en sentido moderno (figura 12), en *Mi tío Jacinto* es una tela raída y pobre (figura 13), perfectamente equiparable a los tejidos de las chaquetas que Jacinto y Pepote llevan en el film, la que sirve por todo fondo.

A ello se añade el plano con que se nos muestra la Plaza de las Ventas antes de la corrida. En *Tarde de toros* Vajda se decanta por un plano en contrapicado del numeroso público que acude a la plaza en una tarde de sol saliendo por la boca de metro (figura 14), mientras en *Mi tío Jacinto* encontraremos un contrapicado equivalente, pero esta vez serán solo Pepote, Jacinto vestido de torero y el ayudante del ropavejero, encargado de velar por la seguridad del traje de luces, los que se dirijan a la plaza, ya de noche (figura 15); enseguida Jacinto será acogido por niños que se burlan de él (figura 16), paralelamente, muchas admiradoras esperarán para un autógrafo del torero Carmona (figura 17).

En idéntica dirección, los planos generales de ambas corridas, con la plaza llena de gente y de luz (figura 18), en el primer caso, y con una plaza semivacía e iluminada por los focos que se dirigen a los payasos de la *charlotada* en la que Jacinto hace de torero (figura 19), en el segundo, así como la misma entrada de los toreros en la plaza (figuras 20 y 21) o el momento en que Fuentes y Rondeño II realizan el tradicional ritual de vestirse para la corrida en ha

bitaciones llenas de luz y al resguardo de cualquier carencia material (figuras 22 y 23), mientras en el caso de Jacinto encontraremos un fuerte contraste lumínico entre la oscuridad del plano en que Pepote lo ayuda a levantarse al encontrarlo tirado en el suelo, agotado tras intentar descargar un camión lleno de pesados sacos con objeto de conseguir el dinero para el traje (figura 24), y el sucesivo en la tienda del ropavejero, por corte directo, con un movimiento de cámara de abajo hacia arriba donde el espejo refleja, solo por unos instantes —tan marcados como fugaces—, la claridad brillante del traje de luces y a Jacinto puesto en pie (figura 25).

Con todo, es en las secuencias iniciales de ambas películas donde puede sintetizarse mejor su relación complementaria. *Tarde de toros* comienza con un plano general que subraya el supuesto *referente real* de lo filmado, con la pegada de un cartel en la Gran Vía de Madrid anunciando la corrida de D. Ortega, A. Bienvenida y Enrique Vera (figura 26); inmediatamente a este se superpone otro con los nombres de los toreros reales en la ficción (figura 27), y tras lograr un plano de detalle del nombre «Fuentes», por sobreimpresión pasamos al retrato, de grandes dimensiones, del diestro en cuestión, que está vistiéndose para la faena (figura 28).

Como negativo de este, otro comienzo: el largo periplo que hará la carta dirigida a Jacinto *novillero* con —después lo sabremos— el contrato para la charlotada. Desde el centro de la ciudad a los arrabales, atravesando barrios cada vez más pobres y alejados, la puesta en escena inicial de este descenso tendrá como colofón un único movimiento de cámara que, desde el cielo, baja hasta la chabola en la que viven Pepote y Jacinto, continuando en su interior con un marcado claroscuro y donde lo primero que veremos será, por sobreimpresión, un trozo de un viejo cartel de la Plaza de toros de Madrid, que reviste, junto a páginas de periódico, las paredes del interior. La cámara continuará su descenso hasta detenerse a ras de suelo, en el camastro



Figuras 22, 23, 26, 27 y 28. *Tarde de toros* (Ladislao Vajda, 1956)
Figuras 24 y 25. *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956)

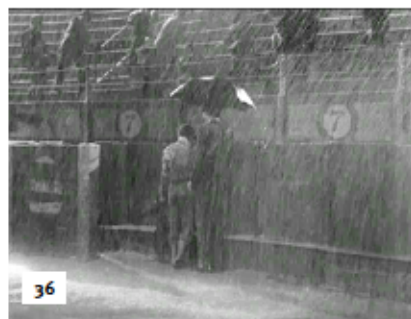
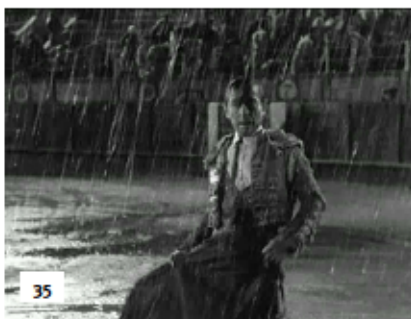
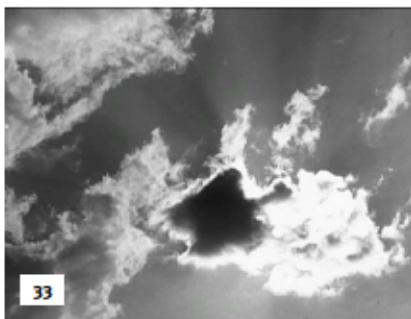
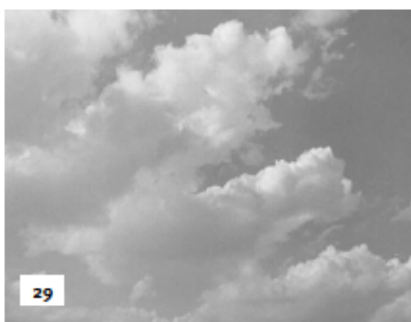
donde Pepote se despereza (figuras 29, 30, 31^a, 31^b y 31^c).

Los dos planos del cielo sobre la chabola desde los que se inicia ese movimiento descendente no son gratuitos y marcan simbólicamente la inscripción de un elemento capital en el film: el estado de intemperie vital en que se encuentran las existencias de Jacinto y Pepote.

Tanto el comienzo como el final del día que narra la película están presididos por el estruendo de una lluvia de la que ni a Pepote ni a Jacinto les es dado guarecerse. Así, cuando el niño inicia su jornada yendo por la leche para el desayuno, Vajda se demora en un plano con grúa con un fuerte picado que nos muestra a Pepote corriendo bajo el aguacero (figura 32). La lluvia, que llegará a inundar la propia chabola, constituye para el niño la ocasión de disfrutar de su único espacio de juego, con un molinillo con el que hace presas. En el mundo al que pertenece no está previsto en ningún momento ese ámbito junto a otros niños; de hecho, cuando escampe (figura 33) y veamos a Pepote con otros críos mientras hace de toro de la corrida, no se tratará de un juego, sino de un intercambio en el que los otros le interpelan con un: «¿quieres ganar dinero?»; el niño aceptará el trabajo a cambio de unas monedas con las que conseguirá pagar la leche de ese día (figura 34). Simétricamente, la jornada se cierra con la *charlotada* en la que participa Jacinto, en la que nuevamente un fuerte aguacero hará su aparición vaciando la plaza y expulsándolo definitivamente del ruedo (figuras 35 y 36).

Esta intemperie vital que hilvana la película de principio a fin se inscribe en una tradición muy concreta: la proveniente de la novela picaresca de los siglos XVI y XVII.

Conviene, sin embargo, aclarar que este vínculo con la tradición —explícitamente señalado por la promoción del film con ocasión del estreno, al presentarlo como «Un nuevo Lazarillo de Tormes»— se hizo despojándolo de toda carga crítica dejándolo reducido a un melodrama costumbrista protago-



Figuras 29, 30, 31^a, 31^b, 31^c, 32, 33, 34, 35 y 36. *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956)

nizado por una estrella infantil⁸. Dicha reducción estaba en perfecta sintonía con la lectura sesgada y superficial que durante mucho tiempo se había hecho del universo de la novela picaresca.

En efecto, la lectura canónica hasta finales de los años cincuenta y los años sesenta, con la aparición de trabajos que cambiaban de manera radical las perspectivas interpretativas a partir de las nuevas propuestas de la teoría literaria⁹, tanto en lo que atañe al tema del punto de vista y la composición estructural del relato como en lo referido a las implicaciones socio-políticas que se derivarían de los anteriores, se basaba en dos asunciones básicas: 1) la centralidad del personaje del pícaro, cuyas andanzas y desventuras serían el verdadero asunto de cada novela y 2) el carácter secundario de todo lo demás —movilidad, servicio a varios amos, etc.—, incluido el referente histórico-social de la España de los Austrias, reducido casi a un mero telón de fondo. El resultado de esta simplificación era que el pícaro, que algún hispanista notable llegó incluso a definir como «delincuente»¹⁰ está contemplado, no solo como alguien de escasa catadura moral, dispuesto a vivir sin trabajar, mediante el robo y el engaño, sino, lo que resulta más llamativo, como ejemplificación de una conducta individualizada, elidiendo el carácter sistémico de la corrupción del entorno, que hacía de aquél, al mismo tiempo, una víctima y una parte integrante. Como afirma Talens (1975), el pícaro solo actúa como tal en tanto en cuanto no tiene otra salida para ascender socialmente, esto es, lo es como medio de integración de clase. No otra cosa significaba aquella alusión del Lázaro de Tormes maduro cuando habla del consejo que recibió de niño para que se arrimara «a los buenos», entendiendo como tales aquellos —ladrones, estafadores, mentirosos— que interiorizan la falsedad y

la mentira que rigen las convenciones sociales.

Desde esa perspectiva el recorrido existencial de Lázaro, Guzmán y Pablos —para citar los tres personajes fundamentales del género— no es sino una suerte de viaje iniciático o de aprendizaje, lo que Bělič denominó «escuela de la vida». Cada una de las etapas con los sucesivos amos le sirve a cada protagonista para interiorizar que solo se escapa a la maldición de la miseria asumiendo la lógica perversa y sistémica del mundo y actuando en consecuencia.

Cuando, en la secuencia final de *Mi tío Jacinto*, Pepote y Jacinto vuelvan a su chabola, nada habrá cambiado, salvo la conciencia de los personajes sobre las dificultades que encontrarán para salir del círculo vicioso de su marginalidad

Si asumimos, como es nuestro caso, esta manera de entender la lectura del modelo narrativo áureo, *Mi tío Jacinto* sí remitiría al universo de la novela picaresca de los siglos XVI y XVII. Pepote, verdadero aprendiz en la escuela de la vida, acabará la jornada que resume el lapso temporal de la historia convertido en alguien que accede a la fuerza a una madurez que no le correspondería por edad, al haberle sido negado el mundo inocente de la infancia y que ahora, igual que Lazarillo o Pablillo en las novelas del Siglo de Oro, aprende a moverse con soltura, imitando lo que ve en las calles del Rastro madrileño, espacio filmico elegido por Vajda para hacer patente la presencia de un mundo donde no solo robar, sisar o estafar es la forma de sobrevivir, sino donde no parece haber otro modo de conseguirlo. El músico callejero (Julio Sanjuán) y el timador (Miguel Gila) serán los equivalentes de los amos en la tradición literaria clásica. De hecho, es la enseñanza del primero (cuya voz suena en *off* en

la escena en que intenta que el trapero le ceda fiado el traje de luces para su tío) la que le permite conseguir su propósito. También Jacinto —cuyo sentido del honor y la dignidad, como atributos propios del pobre, el propio Vajda relaciona en el guion con la tradición calderoniana—, vivirá su particular proceso de aprendizaje, desde el desapego que muestra con su sobrino en el inicio del film hasta el derrumbe que representa la decisión del comisario de arrebatarle su custodia. Si Pepote asume, en cierto modo, las caracterís-

ticas del pícaro en cuanto tal, Jacinto hará otro tanto con las del estudiante del *Buscón*, que arrojaba migas de pan sobre su traje para que los demás no se apercibieran de que no había comido. Como él, Jacinto, ya decidido a participar en prácticas que intuye o sabe ilegales —la estafa de las obras de arte, la venta fraudulenta de relojes de imitación—, está

preocupado por la imagen que ofrece a los demás y, por ello, intenta mantener su dignidad dentro de unos límites asumibles, como cuando se enfrenta al timador para que no manipule al niño, o cuando no admite que este exagere diciendo que tiene hambre o cuando se avergüenza de que la lotería haya podido percatarse de que está a punto de convertirse en uno más de los sinvergüenzas que pululan en esa especie de patio de Monipodio del *Rinconete y Cortadillo* cervantino que es el Rastro madrileño.

Queda así de manifiesto la centralidad de un contexto nada favorable a vivir dentro de la ley si no se poseen de antemano los medios para hacerlo en la organización significativa del film. El verdadero espacio que la película pone en escena no es tanto *une tranche de vie* de los dos personajes principales, sino el carácter sistémico y opresor de un entorno que muestra con absoluta contundencia la lógica que mueve y sostiene el edificio social,

Figuras 37 y 38. *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956)

donde incluso las fuerzas del orden — señalemos el escrito a la superioridad que está dictando el comisario sobre las deplorables condiciones higiénicas de la comisaría— son, como aquellos, víctimas y participantes. Cuando, en la secuencia final de la película, Pepote y Jacinto vuelvan a su chabola, nada habrá cambiado, salvo la conciencia de los personajes sobre las dificultades que encontrarán para salir del círculo vicioso de su marginalidad.

En este orden de cosas, resulta significativa la diferencia existente en una secuencia muy concreta, pero fundamental para reafirmarnos en nuestra lectura, entre el guion oficial de la película (que era lo que debía ser aprobado por la censura), la versión efectivamente rodada y la copia que hoy circula en formato DVD (editada por Mercury Films en 2007 y donde el nombre del director aparece erróneamente citado como Ladislao Vajda). Nos referimos a la secuencia final que muestra la inconclusa *charlotada* en la Plaza de las Ventas. En el guion depositado en la Biblioteca Nacional no se especifica en ningún momento que Pepote acceda a la plaza, por lo que si no presencia el fracaso de su tío, no puede hacerle creer que ignora lo ocurrido. Sin embargo, en la copia en VHS comercializada a finales de la década de los años ochenta (supuestamente a partir de la copia que se utilizó para el estreno), la cámara muestra en un muy explícito *travelling* el ros-

tro triste de Pepote, sentado en medio de una multitud que ríe y se burla de lo que sucede en el ruedo (figuras 37 y 38).

El plano ha desaparecido de la nueva versión digital. Obviamente, la presencia o ausencia de ese plano cambia todo el sentido del film. En el primer caso, se nos muestra a un niño que, de modo prematuro, ha aprendido las ventajas de fingir —permitiendo que su tío fantasee en su presencia sobre un triunfo que él sabe inexistente. En el segundo, su inocencia queda a salvo, tal y como las reglas del melodrama y el final feliz preconizaban. Desde nuestro punto de vista, es la primera aproximación la que muestra la lógica del film, emergiendo así el régimen de relaciones discursivas comunes con *Carne de horca*. ■

Notas

** Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por los autores del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

- 1 «Lucero fuego en los ojos / y oro en el corazón / jamás pudieron vencerle / solo pudo la traición. / Sierra Morena le llora / los pobres rezan por él / y las mujeres lo adoran / pensando en su querer: / Ay Lucero, quiéreme».
- 2 «Con sangre de un inocente / cegado por la ambición / Lucero bandido noble / jamás sus

manos manchó. / La luna le tiene envidia / la sierra vela por él / y en un cortijo una moza / suspira por su querer: / Ay Lucero, quiéreme».

- 3 «El favor de los humildes / tu nobleza conquistó / Lucero corazón de oro / aun lloran tu perdición / la luna canta su gloria / los pobres rezan por él / repite el aire en la sierra / el ruego de una mujer: / Ay Lucero, quiéreme».
- 4 «La luna ya no es de plata / el viento gime por él / en un cortijo enlutada / suspira así una mujer: / Ay Lucero, quiéreme».
- 5 El motivo del asalto a la diligencia, las constantes persecuciones a caballo con prolongados tiroteos, los duelos entre bandidos (o pistoleros), o los paisajes áridos de la Sierra de Ronda, marcan la evidente superposición de una tradición foránea, la del *western* hollywoodense, sobre el sustrato de la tradición popular autóctona de los romances de ciego (LUNAS, 1997 y VIDAL ESTÉVEZ, 1997).
- 6 En *Marcelino pan y vino*, basada en un relato original de José María Sánchez Silva, Vajda subvierte el sentido de la historia mediante procedimientos y cambios, en apariencia mínimos, pero que diluyen el carácter supuestamente *naturalizado* de los acontecimientos de la anécdota argumental. Si en el cuento encontramos un narrador omnisciente que nunca cuestiona la verosimilitud de su relato, en la película todo está contado muchos años después de los supuestos hechos (ocurridos al término de la Guerra de Independencia) desde la perspectiva de un fraile que acude al lecho de una niña moribunda con la intención de paliar el miedo a

la muerte de la pequeña, ya que la vida de Marcelino puede servirle como ejemplo de un idéntico final feliz en el más allá del cielo. Su carácter de *exemplum* lo acerca a la parábola, antes que a la crónica. Por lo demás, la distancia temporal entre el tiempo de la narración y el tiempo del relato permite sospechar que el supuesto milagro cuyo aniversario se celebra no sea, en realidad, sino una leyenda urbana iniciada cuando el único testigo (Fray Papilla en el film), que ha visto la más que probable muerte por accidente de Marcelino a causa del derrumbe del crucifijo en el destartado desván, decide convertirla en testimonio de una oportuna muestra de la bondad divina, que no solo demostraría la fuerza de la fe sino que evita, como consecuencia, el desahucio de los frailes, algo con que los había amenazado el alcalde liberal (en otro giro de caracterización que distancia el film del relato original). El carácter económico del conflicto y el tema de la propiedad —inexistentes en el cuento— vertebran una historia donde lo que se expone es el uso de la religión para una suerte de reamortización por parte de la institución eclesiástica. Es relevante subrayar que, explícita o implícitamente, la dimensión política siempre emerge en la filmografía de Vajda y, en el caso que nos ocupa, también en su aproximación al material literario, incorporando el carácter económico del conflicto y el tema de la propiedad como eje articulador de la historia. Aunque no es objeto del presente artículo, conviene recordar que en la mayor parte de la escasa bibliografía dedicada al cineasta esta dimensión política es sustituida por una lectura de corte simbólico-metafísico que clausura toda posibilidad de interpretación materialista como la que aquí proponemos. Como ejemplo más representativo de esa deriva baste recordar los trabajos de Jolivet, que ha insistido reiteradamente en sus diferentes textos en esta vía superficial y reduccionista (1999; 2003; 2010; 2012 y 2014). En uno de sus escritos dedicados al film *Marcelino Pan y vino* la autora llega a afirmar que: «En su ópera prima con el aprendiz de actor Pablito Calvo, Vajda enriqueció con aportes de su propia subjetividad creadora (*sic*) el famoso cuento de José María Sánchez Silva, ahondando sus potencialidades ficcionales y plasmando en imágenes la dimensión antropológica de lo

sagrado y del mito [...] El gran mérito de esta creación cinematográfica hispánica es haber logrado proponer una verdadera representación simbólica del lugar donde se engendra al hijo, un *desván-útero-tabernáculo del misterio ontológico*» (JOLIVET, 2003: 31, 234, cursivas en el original).

Por su parte, *Un ángel pasó por Brooklyn* vuelve a utilizar la mediación —esta vez más explícita— del *exemplum*, a través de una suerte de cuento para niños, donde un malvado, usurero y poco escrupuloso abogado se aprovecha de una comunidad de vecinos en un improbable barrio de Nueva York. Golpeado por la maldición de una vieja vagabunda —cruce de hada buena y bruja malvada— se convierte en perro y aprenderá los principios de la solidaridad y el amor al prójimo desde su nueva posición de excluido del mundo. Tratado como un animal, acabará comprendiendo que hay otros valores, aparte del poder y el dinero, algo que, por contraste, rige en la realidad de la que acaba de ser expulsado. El tono en ocasiones sensiblero y un punto sentimental de la película no excluye, sin embargo, la centralidad en la mirada del cineasta del carácter sistémico y profundamente inhumano de una sociedad regida por el patrón del dinero, algo que ejemplariza, no por casualidad, en EE UU, la patria supuesta de las oportunidades individuales.

- 7 En mestizaje con el neorrealismo italiano (LLINÁS, 1997: 115; ZUMALDE, en PÉREZ PERUCHA 1997: 397).
- 8 Este material puede consultarse, junto al guion de la película, en la Biblioteca Nacional, con la signatura T/36147: «*Mi tío Jacinto*, relato novelesco de Andrés Lazslo filmado por el director Ladislao Vajda, ofrece una certera visión de la actual picaresca española, no solo en sus personajes centrales, el ex novillero Jacinto y su sobrinito Pepote, sino en cuanto se mueve alrededor de estos, desde el falsificador de cuadros hasta el timador callejero, dignos descendientes de los tipos que animan las páginas de nuestras mejores novelas del Siglo de Oro. Este simpático y avisado Pepote creado por Lazslo e interpretado por nuestra infantil estrella cinematográfica Pablito Calvo, es como aquel Lázaro nacido en la ribera del Tormes, del que tomó nombre: compañero inseparable de su tío, sabe de la vida difícil y es ducho

en las modernas artes de trapecería; sin su ayuda, ni Jacinto conseguiría el "traje de luces" que necesita, ni Paco lograría tan fácilmente vender un reloj malo como si fuera bueno. Pepote es un moderno Lazarillo de Tormes que entre sonrisas, sin amargura, nos refiere sus inquietudes y sus aventuras en los maravillosos fotogramas de *Mi tío Jacinto*».

- 9 Cf. BLANCO AGUINAGA (1957: 313-342); BÉLIČ (1969); RICO (1970); TIerno GALVÁN (1974) o TALENS (1975).

- 10 Cf. PARKER (1967).

Bibliografía

- BÉLIČ, Oldřich (1969). *Análisis estructural de textos hispanos*. Madrid: Prensa Española.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1957). Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos formas de realismo. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XI, 313-342.
- CARMONA, Ramón (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- HOBSBAWM, Eric (2011). *Bandidos*. Barcelona: Crítica.
- JOLIVET, Anne-Marie (1999). *Marcelino pan y vino: l'enfant au cinéma dans l'Espagne franquiste*. Tesis doctoral. París: Université Paris-Sorbonne.
- (2003). *La pantalla subliminal, Marcelino Pan y vino según Vajda*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- (2010). Miradas fílmicas españolas, cine con niño y otro cine para representar y trascender la infancia. Comunicación presentada en Casa de Velázquez el 21 de septiembre de 2010.
- (2012). Détails et déchirures: regards filmiques sur l'enfant et l'abus de pouvoir à l'époque franquiste. En D. ARGELLES et al. (dir.), *Le détail à l'oeuvre. Individu et histoire Dans la littérature, les arts et les discours* (pp. 145-162). Palaiseau: École Polytechnique.
- (2014). Le policier, la petite fille et le serial killer. En B. CASTANON-AKRAMI et al. (dir.), *Littérature et cinéma. Allers-retours*. Villeurbanne: Orbis Tertius, pp. 147-162.
- LLINÁS, FRANCISCO (1997). *Ladislao Vajda. El húngaro errante*. Valladolid: Seminci.
- PARKER, Alexander A. (1967). *Literature and the Delinquent*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1997). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra.

- RICO, Francisco (1970). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix-Barral.
- TALENS, Jenaro (1975). *Novela picaresca y práctica de la transgresión*. Madrid: Júcar.
- TIERNO GALVÁN, Enrique (1974). *Sobre la novela picaresca y otros ensayos*. Madrid: Tecnos.
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (1997). Carne de horca. En Julio PÉREZ PERUCHA, *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (pp. 340-342). Madrid: Cátedra.
- ZUMALDE, Imanol (1997). *Mi tío Jacinto*. En Julio PÉREZ PERUCHA, *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (pp. 395-397). Madrid: Cátedra.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2002). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Susana Díaz es Laureata en Lingue e Letterature Straniere por la Università degli Studi di Firenze (Italia) y Doctora Europea en Teoría de la Literatura por la UNED. Ha sido profesora en la Faculté des Lettres de la Université de Genève y en la actualidad lo es en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid. Entre sus últimas publicaciones cabe citar *Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador* (2012) y *Vigilados. Wikileaks o las nuevas fronteras de la información* (2013).

Manuel de la Fuente es profesor contratado doctor en Comunicación Audiovisual en la Universitat de València (UV). Su principal línea de investigación se centra en el análisis discursivo de las distintas manifestaciones de la cultura popular. Ha publicado los libros *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política* (2006) y *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (2014).